

## Schauen und Starren

### Zu einer Poetik des Sehens im Werk von Christoph Ransmayr

Jede der 70 Geschichten in Christoph Ransmayrs großem Buch der Welt *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012) beginnt mit der Formel „Ich sah“: „Ich sah“ die „Heimat eines Gottes“<sup>1</sup>, „ich sah“ eine „ferne Gestalt“<sup>2</sup>, „ich sah“ „einen Strom von Aberhundert Silberlachsen“<sup>3</sup>, „ich sah“ „ein paar zierlicher Lackschuhe“<sup>4</sup> oder auch „ich sah“ „eine Henkerschlinge“<sup>5</sup>. Dieses Sehen steht im Werkzusammenhang in einem komplexen System aus Sinneswahrnehmungen, Sinnestäuschungen, prekärer Augenzeugenschaft – einer Metaphorik des Sehens, in der der „blinde Fleck“ im Gesichtsfeld, „die Löcher im Blick“<sup>6</sup> ebenso eine Rolle spielen wie die Suggestionsmacht der Bilder, das heißt, ihre Fähigkeit Erzählung zu werden.

Der *Atlas eines ängstlichen Mannes* stellt eine Kartographie der nahen, österreichischen und der fernen Welt in 70 verschiedenen Blickwinkeln dar, das Buch ist vielleicht vor allem anderen eine Schule des Sehens. Es sind 70 Weltausschnitte, die für sich beanspruchen, sich zu einem Atlas, einer Ganzheit zusammenzuschließen. Das Ziel ist eine Ausweitung des Gesichtsfeldes: vom alltäglichen Detail über das bedrohliche Detail (die „Henkerschlinge“) bis zum Blick in den Sternenhimmel reichen die Perspektiven. Manchmal werden der Blick nach unten, auf den Erdboden, und der Blick nach oben enggeführt, wie in der Geschichte „Der Sternenpflücker“. Sie beginnt mit dem Satz: „Ich sah einen gestürzten Kellner“<sup>7</sup>, einen Kellner, der über ein Kabel stolpert, mit Hilfe dessen eine Autobatterie mit einem Teleskop verbunden wurde, um im Himmel über dem kalifornischen San Diego einen „der strahlendsten Kometen der vergangenen tausend Jahre“ zu beobachten, „der mit einem goldgelb leuchtenden Staubschweif und einem blauen Gasschweif eine fünfzig Millionen Kilometer lange Spur an den Nachthimmel schrieb“<sup>8</sup>. Es ist der Komet Hale Bopp, mit dem sich Ängste und Hoffnungen der Erdenbewohner verbinden. Die Geschichte endet mit einem Beweis alltäglicher

1 Ransmayr, Christoph: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 11.

2 Ebd., S. 20.

3 Ebd., S. 165.

4 Ebd., S. 304.

5 Ebd., S. 313.

6 Ransmayr, Christoph: *Morbus Kitahara*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995, S. 350.

7 Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes* 2012, S. 36.

8 Ebd., S. 37.



Aufmerksamkeit, oder vielleicht auch mit dem Bewusstsein einer der Außerordentlichkeit des Augenblicks geschuldeten Aufmerksamkeit, einem Moment spontaner Humanität jedenfalls. Eine Mehrzahl der Beobachter wendet den Blick vom Himmel ab und dem gestürzten Kellner zu, um ihm dann zu Hilfe zu eilen. Gemeinsam mit dem Gestürzten sammeln die Kometenschauer die Scherben am Boden auf, „als pflückten sie Sterne“<sup>9</sup>. Oder ein anderes Beispiel, aus dieser Geschichte „Weißer Sonntag“: „Ich sah ein paar zierlicher Lackschuhe, weiße Mädchenschuhe“<sup>10</sup>. Der Blick auf die Schuhe in der Schuhschachtel verwandelt sich am Ende dieser Geschichte auch hier in einen Blick, der weit über das Gesehene hinaus reicht. Vor dem Auge der Leserinnen und Leser entsteht ein mit der Atmosphäre eines heißen Sommernachmittages aufgeladenes Bild von großer Intensität:

Sie sah dann nicht einmal mehr zu, wie die Verkäuferin die Schuhe mit den Seidenpapierlagen bedeckte, die Schachtel schloß und vorsichtig in eine etwas zu kleine Tragetasche steckte, sondern stand mit dem Ausdruck einer solchen Traurigkeit in dem Sonnenlichtstreifen, der auf dem Teppichboden ein Stück weitergewandert war, daß darüber alles Licht grau wie dieser fleckige Boden zu werden schien.<sup>11</sup>

Dies ist das eine Ende einer Blickskala, an deren anderem Ende die Verfinsterung steht.

Der Titel des Romans *Morbus Kitahara* (1995) zitiert die Bezeichnung einer Seherkrankheit, die eine zunehmende Verfinsterung des Blickes zur Folge hat, was zur Metapher für die moralische Blindheit der Figuren wird; eine Krankheit, die auch den Autor befallen hatte und zum Ausgangspunkt eines Romans wurde, der in mehrfacher Hinsicht das Phänomen der Wahrnehmung thematisiert: Dem emphatischen und empathischen Sehen, das im Imperfekt „ich sah“ die Dimension einer in Erzählung übersetzten sinnlichen Wahrnehmung gewinnt und damit auch eine Erinnerungsfunktion, die aus der Gegenwart des Sehens eine erzählte Geschichte macht, steht der starre Blick gegenüber.<sup>12</sup> Startet man etwa zu lange durch ein Fernrohr, zumal ein Zielfernrohr, kann das Sehen pathologische Dimensionen annehmen, wie dies bei der Jägerin Lily in *Morbus Kitahara* der Fall ist, die Jagd auf Hühnerdiebe macht und dabei ihre Opfer auf hunderte Meter Entfernung als Feinde identifiziert und schließlich erschießt.

Lilys Fähigkeit, auf große Entfernungen zu töten, hat ein ungeheuerliches Dokument zur Grundlage, die rein technische, ‚wertfreie‘ Beschreibung des Tötens durch ehemalige Scharfschützen im Zweiten Weltkrieg, die Christoph Ransmayr bei seinen

9 Ebd., S. 40.

10 Ebd., S. 304.

11 Ebd., S. 309.

12 Vgl. auch Wagner, Karl: Über die Verfinsterung der Geschichte. Christoph Ransmayr: *Morbus Kitahara*. In: Kastberger, Klaus / Neumann, Kurt (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung*. Wien: Zsolnay Verlag 2013 (= *Profile. Magazin des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek*, Bd. 20), S. 192–199, hier S. 198.



Roman-Recherchen zur Verfügung stand: In der Zeitschrift *Truppendienst* des österreichischen Bundesheeres werden die beiden erfolgreichsten Scharfschützen der Wehrmacht interviewt, ergänzt um die Erfahrungsberichte eines dritten Schützen.<sup>13</sup> Sie stammten aus Tirol, Salzburg und der Steiermark und wiesen eine Abschussquote von „345 bestätigten Abschüssen“ bzw. 257 und 64 Abschüssen auf. (Der Kommentar des Artikelverfassers erklärt die geringere Quote des letzten Schützen mit dessen Verwundung und zeitweiligen Verwendung als Ausbilder.) Im Vorbericht zu den Interviews wird die Entwicklung der Gewehre, im Besonderen die Entwicklung der Zielfernrohre, beschrieben. Diese „bewährten Scharfschützen“<sup>14</sup> waren nach eigener Auskunft in der Lage, im Extremfall bis auf 600 Meter Entfernung „sicheres Treffen“ zu gewährleisten. Zur Kampfweise merken die befragten Scharfschützen an, dass sie immer zu zweit eingesetzt wurden<sup>15</sup>: einer schoss, der andere beobachtete; wobei das „Vernichten“ von feindlichen „Beobachtern“ eines der Ziele der Scharfschützen war. Diese Abschüsse feindlicher Beobachter wurden durch die eigenen Beobachter dann wieder bestätigt. Das Töten war eingebunden in ein komplexes Wahrnehmungssystem, das von der technischen Apparatur unterstützt wurde. Entscheidend war das Zielfernrohr – es wurden vor allem Zielfernrohre mit vierfacher oder sechsfacher Vergrößerung verwendet – sowie das begleitende Fernglas oder fallweise auch ein Periskop, mithilfe dessen Aufklärungen aus der Deckung heraus möglich waren.<sup>16</sup>

Wenn Lily im Roman ihr Gewehr anlegt, weiß der Autor über die Details des Vorgangs Bescheid: über den Rückstoß eines englischen Scharfschützengewehres, das die amerikanische Bezeichnung „Enfield“ trägt, über die Entfernungen, aus denen tödliche Schüsse abgegeben werden können, über den Effekt der entsubjektivierten Wahrnehmung:

Hatte sich die Jägerin für ein Ziel entschieden, dann zeichnete sie den letzten Weg ihrer Beute mit dem Gewehrlauf so lange und unbeirrbar nach, als wären ihre Hände, ihre Arme, Schultern und Augen mit dem Zielfernrohr und der Mechanik der Waffe zu einer einzigen, halb organischen, halb metallischen Maschine verschmolzen. Drei oder vier Atemzüge lang ließ sie im Rhythmus ihres Pulsschlags Kopf und Brust der Beute aus dem Fadenkreuz und wieder ins Fadenkreuz zurückpendeln, bis sie endlich abdrückte und fast im gleichen Augenblick das Pendel fallen – und die Horde zerspringen sah.<sup>17</sup>

Am Ende „startete“ sie „durch das Zielfernrohr endlich auf einen Toten“.<sup>18</sup> Dieser Bering

13 Vgl. *Truppendienst*. Die Zeitschrift für Führung und Ausbildung im Österreichischen Bundesheer (1967), Nr. 3, S. 223–229.

14 Ebd., S. 225.

15 Ebd., S. 226.

16 Ebd., S. 228.

17 Ransmayr: Morbus Kitahara 1995, S. 130.

18 Ebd., S. 131.



mit Lily verbindende Todes- und Hassblick ist in den großen Horizont von Krieg und Vernichtung eingeschrieben, wie aus einem Gespräch Berings mit einem Sanitäter hervorgeht, der Bering erklärt, was es mit seiner Sehkrankheit auf sich hat:

Die Rauchwolke ... Du warst nie am Meer? Aber die Bilder aus Japan kennst du doch? Den Pilz von Nagoya. Qualle oder Wolkenpilz. Du kannst dir aussuchen, welche Ähnlichkeit dir lieber ist. Die Ödeme in deiner Netzhaut, die Flecken in deinen Augen, sind dem einen so ähnlich wie dem anderen. Quallen- oder Pilzform, das ist das typische Zeichen.

Wofür? Was ist mit meinen Augen? Was ist das für ein Leiden? [...]

Du fragst mich? Das mußt du dich selber fragen, mein Junge. Worauf starrt einer wie du? Was will einem wie dir nicht aus dem Kopf? Ich habe solche Flecken in den Augen von Infanteristen und von Scharfschützen gesehen, von Leuten, die in ihren Panzergräben halb verrückt geworden sind oder hinter feindlichen Linien wochenlang auf der Lauer gelegen haben und das Fadenkreuz schon im Rasierspiegel sahen, auf dem eigenen Gesicht, verstehst du?

Alles Leute, die sich aus Angst oder Haß oder eiserner Wachsamkeit ein Loch ins eigene Auge starren, Löcher in die eigene Netzhaut, undichte Stellen, *Quellpunkte*, durch die Gewebsflüssigkeit sickert und sich in Blasen zwischen den Häuten deines Augapfels ansammelt und dort diese beweglichen, pilzförmigen Wolken bildet, Löcher im Blick, nenn es, wie du willst, trübe Flecken, die nach und nach zusammenfließen zu einer Verdunkelung des Gesichtsfeldes.<sup>19</sup>

Der starre Blick Lilys durch ihr Zielfernrohr, Berings verdunkeltes Blickfeld – sie sind die Folie, vor der die anderen Blicke im Werk Christoph Ransmayrs zu lesen sind. Es ist kein Zufall, dass Ambras, der Häftling, Aufseher und Hundekönig im Roman, vor dem Krieg, in einer unendlich weit zurückliegenden Zeit, als Porträt- und Landschaftsfotograf mit dem Abbilden von vielleicht idyllischen Motiven beschäftigt war.<sup>20</sup> Jetzt, nach Tortur und Krieg, ist er Teil jener Verfinsterung des Blickes und einer Einengung des Horizontes, die alle drei Hauptfiguren befallen. Der Erzähler der Geschichten aus fremden Ländern oder auch aus vertrauteren österreichischen Gegenden im *Atlas eines ängstlichen Mannes* dagegen ist Medium eines *anderen* Sehens, wenn er zum Beispiel die Flugversuche eines jungen Königsalbatros an einer Klippe Neuseelands beobachtet, der in einem majestätischen Aufflug, „ein riesiger, schwereloser Vogel im Sturm, ruhig über umbrandeten Klippen“ dahinsegelt.<sup>21</sup>

Schon ganz früh im Werk findet sich der Zusammenhang von Erzählung und Fotografie. Diese ist eines der Scharniere zwischen dem Moment des unmittelbaren Sehens – „ich sah“ – und seiner Übersetzung in Geschichten. Die Fotografie besitzt zumindest zwei Aspekte: einmal als Bilddokument, etwa der Gewehre und Scharfschützen, das die Darstellung eines Sachverhaltes behauptet; zum anderen als Wirklichkeitsausschnitt, der Authentizität verbürgen will, der andererseits aber auch Künstlichkeit für sich beansprucht und Kunstcharakter behauptet, im Gegensatz zur Fotografie als Dokument.

19 Ebd., S. 349–350.

20 Vgl. ebd., S. 216.

21 Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes* 2012, S. 71.



Zentral für die Poetik Christoph Ransmayrs ist die Überblendung von historischem Bild und fotografischer (Natur-)aufnahme. In einem frühen, im September 1981 veröffentlichten Bildessay geht der Autor der „Entstehung von Geschichten“ nach. Der Untertitel „Landschaftsansichten mit blauer Mauer und Truthühnern“ spielt auf das willkürlich Ausschnitthafte jeglicher Vermittlung von Wirklichkeit an:

Aber weil das Material oft unvollständig und kompliziert und widersprüchlich ist, und weil die Welt insofern verständlich bleiben muß, als jeder immer wieder wissen will, was er immer schon gewußt hat – deshalb müssen Geschichten her. Aber auch die längsten Geschichten sind nur schmalste Ausschnitte und deren Passepartouts nur Spiegelungen des sogenannten Sachzwangs.<sup>22</sup>

Der „Schreiber“ dieser Reflexionen zur Poetik versucht, die Voraussetzungen des „Fotografen“ ins eigene Medium zu übersetzen. Wenn für jenen die Fotografie eine Verwandlung von Raum in Fläche bewirkt, dann erleidet die Wirklichkeit in der Berichterstattung „einen ähnlichen Dimensionsverlust“<sup>23</sup>. Von Anfang an stellt sich dem „Schreiber“ die Aufgabe, Bilder, die immer nur Ausschnitte sein können, in Geschichten zu verwandeln. Bereits in Ransmayrs erster Buchveröffentlichung *Strahlender Untergang* (1982), wird das Verhältnis von Wort und Bild scharf konturiert: Dem unbewaffneten Auge des Probanden, der zu wissenschaftlichen Versuchszwecken in einem Terrarium in der lybischen Wüste ausgesetzt wurde, antwortet das bewaffnete Auge des Fotografen. Beim ungeschützten Blick in die Sonne bündelt die Linse das Licht, wird zum Brennglas, das die Stelle schärfsten Sehens, die „Macula lutea“, den gelben Fleck, verbrennt:

und die Verbrennung läßt eine blinde,  
gekrümmte Fläche zurück,  
einen zu Ende gebleichten *Sehpurpur*,  
einen Blick  
an dessen äußersten Rändern jetzt,  
unscharf und ständig verschwimmend,  
die Ebene wieder erscheint.<sup>24</sup>

Berings „Morbus Kitahara“, die allmähliche Verfinsterung des Blicks, hier ist sie Teil der Entdeckung des Wesentlichen. Die Sehkrankheit befällt Menschen, die so fixiert sind auf einen bestimmten Aspekt ihrer Existenz, dass sie Gefahr laufen zu erblinden. Berings blinder Fleck im Gesichtsfeld ist ein moralischer Defekt, der Blick des Probanden in die Sonne im frühen Text kehrt den Blick dagegen um, richtet ihn nach innen, wodurch die kolonisierende Perspektive des Herrschaftsblicks außer Kraft gesetzt ist.

22 Ransmayr, Christoph: Versuch über die Entstehung von Geschichten. Landschaftsansichten mit blauer Mauer und Truthühnern. In: Extrablatt (1981), Nr. 9, S. 56–61, hier S. 60.

23 Ebd., S. 59.

24 Ransmayr, Christoph: *Strahlender Untergang*. Mit 28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner. Wien: Brandstätter 1982, S. 34.



Denn darum geht es in dieser ironischen Apokalypse: um den Herrschaftsanspruch des „Herrn der Welt“, der sich die Welt untertan macht und dabei an seinem eigenen Verschwinden arbeitet – er erblindet.

Willy Puchners den Text begleitende Fotografien zeigen Ansichten einer Welt ohne Menschen. Ihr Thema ist das Sonnenlicht, seine Ausbreitung in der Atmosphäre, die Erschaffung der Welt aus Farben, Schatten und Konturen. Es ist die Unermesslichkeit des Universums, von dessen Ausdehnung die Lichtenergie der Sonne eine vage Ahnung vermittelt. Die Irritationen, die die Sonnenbilder erzeugen, stammen vom fotografierten Hof der Sonne, einem verschwimmenden Lichtkranz, der Vitalität und Zerstörung gleichermaßen evoziert. Die Rot-Skala der Sonnenuntergänge wird abgelöst von taghellen Ansichten erstarrter geometrischer Figuren. Fensterlose Feuerwände, Zäune und Gitter schaffen Kontraste von Licht und Schatten. Eingefroren erscheint das Licht, Flüssiges und Fließendes wird starr. Diese gleichzeitige Anwesenheit von Dynamik und Stillstand, wie sie dem Medium Fotografie eignet, das Bewegung einfriert, ist auch ein Kennzeichen der Texte Christoph Ransmayrs. Es ist folgerichtig, wenn am Anfang des literarischen Werkes ein Text-Bildband steht. Die „Entdeckung des Wesentlichen“ ist über die traditionelle Erzählung nicht zu erreichen. Sie bedarf der wissenschaftlichen Anordnung, der fotografischen Bearbeitung, der erzählerischen Spiegelung verschiedener Zeiten. Es ist ein Denken in Bildern, das den Schreibprozess begleitet und ihn verlangsamt. Als zentrale Aufgabe stellt sich die ‚Übersetzung‘ visueller Erfahrungen in Sprache und Erzählung.

Die prägende Macht der Bilder zeigt sich nicht nur am Roman *Morbus Kitahara*, nicht nur am Text-Bildband *Strahlender Untergang*, und auch nicht nur an der Eingangsformel „ich sah“ im *Atlas eines ängstlichen Mannes*; sondern gerade auch an den Reportagen, die Ransmayr vor seiner Karriere als Roman-Schriftsteller in den Jahren 1978 bis 1985 für Zeitschriften wie *Geo*, *Merian*, *TransAtlantik* oder die österreichische Monatsschrift *Extrablatt* verfasste. In der oberösterreichischen Provinz schärfte sich der Blick für die abseits der zivilisatorischen Hauptstraßen liegenden Dinge und für Menschen, die sich ihr Leben in den verschiedensten letzten Welten einrichteten, wie der Konditor, der jahrzehntelang das Leben seiner Mostviertler Umgebung auf Dias bannte und somit zum fotografierenden Chronisten einer untergegangenen Lebenswelt wurde. Diese Nachrichten aus einer fernen Heimat erschienen gesammelt im Band *Der Weg nach Surabaya* (1997).

Eine der für Ransmayrs Entwicklung als Schriftsteller wohl wichtigsten Reportagen ist jene über die Errichtung der Staumauer von Kaprun. *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer* (1985) setzt mit dem Bild von Ratten ein, die, in Todesangst versetzt durch die ansteigenden Wassermassen bei der Flutung des Stausees, einen panischen Gesang von sich geben. Erst nach Wochen soll sie das Wasser auf ihrem letzten Rückzugsposten eingeholt haben. Die Vernichtung der Kreatur ist der Preis für



die zivilisatorische Höchstleistung. Der Preis für eines der wirkungsmächtigsten Symbole österreichischen Wiederaufbauwillens sind die während des Zweiten Weltkrieges beim Bau der Mauer umgekommenen Zwangsarbeiter. (Elfriede Jelinek verarbeitet im Jahre 2010 diesen Kraftakt österreichischer Identitätsbildung zusammen mit den Toten des Seilbahnunglücks von Kaprun zum Stück *Das Werk*.) In dieser Reportage sind das universelle Untergangsbild der ertrinkenden Ratten und die Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen unmittelbar aufeinander bezogen. Sie realisiert bereits eine Poetik der Überblendung von historischer Recherche und poetischer Rekonstruktion, von Bild und Erzählung, von Metapher und Dokument, die in der Folge zu einem Kernstück der Ransmayrschen Poetik werden sollte.

Neben den Bildern sind es die in Archiven, Museen oder Bibliotheken jedem zugänglichen Dokumente, die Teil der Erzählung werden: Der Roman *Morbus Kitahara* steht in einem dichten intertextuellen Geflecht. Dem vom Krieg gezeichneten Dorf Moor am Rande eines Gebirgsmassivs steht im Roman Brasilien gegenüber, vorgebildet in Stefan Zweigs letztem Buch *Brasilien. Land der Zukunft*. Zweigs Buch erschien 1941 im Exilverlag von Bermann-Fischer in Stockholm, 1942 nahm sich der vor den Nazis geflohene Schriftsteller gemeinsam mit seiner zweiten Frau in Petropolis im Bundesstaat Rio de Janeiro das Leben. *Land der Zukunft* ist ein Buch, das auf Recherchen, Erfahrungen und Bildern aufbaut, es kann als große Reportage und auch als großer Essay über Brasilien als Land der „Möglichkeiten“, das „Hoffnung auf neue Zukunft“ bot, bezeichnet werden.<sup>25</sup> In der Figur Ambras, des Hundekönigs, sind außerdem Motive aus Hermann Melvilles Erzählung *Charles's Isle and the Dog-King* verarbeitet, enthalten im Band *The Encantadas or Enchanted Isles*, eine literarische Skizze Melvilles, die eine Beschreibung der Galapagos Inseln enthält, die Christoph Ransmayr selbst mehrfach bereist hat; erstmals in Buchform erschienen ist sie 1856 (*The Piazza Tales*; deutsch *Die verzauberten Inseln oder Encantadas*). Ein weiterer intertextueller Bezugspunkt ist die Beschreibung der Folter in Jean Améry's autobiografischem Essay *Die Tortur* aus dem Band *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966). Entscheidend sind auch die Erinnerungen des Emigranten und väterlichen Freund Ransmayrs Fred Rotblatt, ihm und Ransmayrs Vater ist der Roman gewidmet.

Die historischen Zeiten und die mit ihnen verbundenen Bilder wie sie im kollektiven europäischen Gedächtnis gespeichert sind überlagern sich zu einer Erzählung über das 20. Jahrhundert: Die Gebirgskämpfe an der Isonzofront während des Ersten Weltkriegs, dokumentiert in zahlreichen Aufnahmen, Fotos vom Konzentrationslager Ebensee, einer Außenstelle des Zentrallagers Mauthausen, die vom Zivilisationsschrott überfor-

25 Zweig, Stefan: Einleitung. In: Ders.: *Brasilien. Ein Land der Zukunft*. Stockholm: Bermann-Fischer 1941, S. 21.



mten Dritten und Vierten Welten, versinnbildlicht in einem „Krähe“ genannten Fantasiegefährt, das Bering der Leibwächter aus den Versatzstücken amerikanischer Straßenkreuzer zusammenbaut –zusammen genommen gerinnen sie zu Erinnerungsbildern an eine zugleich nahe und ferne Unzeit. Dabei verweigert die Erzählung eine mimetische Beschreibung des Grauens ebenso wie eine bloß allgemeine aufklärerische Perspektive. Die Naturgeschichte als eine die historischen Zeiten überlagernde *lange Dauer* findet im Roman ihr Bild vor allem in den Beschreibungen von Gesteinsformationen und Versteinerungen.

Die Poetik der Blickwechsel unter den Bedingungen optisch erzeugter visueller Eindrücke bringt einen Text ins Blickfeld, der einen der instruktivsten Momente der österreichischen Erzählliteratur darstellt, wenn es um eine Theorie literarischer Wahrnehmung geht. In Adalbert Stifters Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Feuilletonsammlung *Wien und die Wiener* (1844) mit dem Titel „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“ entwickelt Stifter seine Poetik nicht nur aus dem Geist der Reportage, etwa in einem Text über den Wiener „Tandelmarkt“, sondern insbesondere aus dem Verhältnis von makroskopischem und mikroskopischem Blick. (Eine weitere Verbindung zu den Texten Christoph Ransmayrs bildet das Interesse der Stifterschen Erzähler für alle Fragen der Geologie wie der Naturbetrachtung im Allgemeinen.) Die Einleitung zu *Wien und die Wiener* beginnt mit einem Panoramabild, das an die Eingangssequenz des legendären Films *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968) von Sergio Leone erinnert, jenes kanonischen Westerns, der mit einer Kamerafahrt beginnt, die den Blick vom Detail zum Horizont der klassischen amerikanischen Landschaft hin öffnet. Was Stifters erzählerische Blicke mit denjenigen Ransmayrs verbindet, sind ebendiese Übergänge vom Detail zur Totalaufnahme oder umgekehrt, wobei erst in dieser Verbindung ein Drittes, die existentielle, die kosmische Dimension eines Gesamtbildes offenbart wird. Stifters Text setzt mit dem Satz ein: „So entrollen wir denn vorerst vor dem Leser dieser Blätter die ungeheure Tafel, auf der dies Häusermeer hinauswagt, so bunt und heiter, daß man wähnt, es diene nur dem Augenblicke und der Stunde [...]“, jedoch, die Tausenden, die hier arbeiten, lieben und leben, „sie ahnen es nicht, daß sie Lettern sind, heitere schöne Lettern, womit die Muse das furchtbare Drama der Weltgeschichte schreibt.“<sup>26</sup> Und dann folgt auf vielen Seiten die Rundumfahrt einer Kamera, positioniert auf der Spitze des Stephansturmes. Der Schriftsteller Stifter bedient sich der Eigenschaften dieser Kamera wie Weitwinkelaufnahme und Zoomfunktion noch vor ihrer Erfindung, wenn er den Sonnenaufgang, die in alle Richtungen führenden Ausfallstraßen, die Vorstädte und schließlich die unter ihm liegende innere

26 Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 9.1, hg. von Johann Lachinger, Stuttgart 2005, S. V.



Stadt beschreibt: „Wie eine ungeheure Wabe von Bienen liegt sie unten, durchbrochen und gegittert allenthalben, und doch allenthalben zusammenhängend, nur die Gassen nach allen Richtungen sind wie hineingerissene Furchen, und die Plätze wie ein Zurückweichen des Gedränges, wo man wieder Luft gewinnt.“<sup>27</sup> Und dann nimmt der Betrachter von der Spitze des Stephansturms, dem erhöhten Mittelpunkt Wiens, das „Rohr“ zur Hand, um weiter Entferntes in den Blick zu bekommen. Das Fernrohr und das Teleskop sind Christoph Ransmayrs bevorzugte optische Instrumente, im *Atlas eines ängstlichen Mannes* findet sich eine Reihe von Geschichten, in denen das ins All gerichtete Teleskop, aber auch der Blick durchs Fernglas oder Fernrohr eine zentrale Rolle spielen.<sup>28</sup> Stifters eigene, der Einleitung nachfolgende feuilletonistische Stadttex te sind dann ganz den Details gewidmet, der Dingwelt des „Tandelmarktes“ mit den Geschichten, die den vergessenen und an den Rand gedrängten Dingen eingeschrieben sind.

Das Sehen war nie ein unschuldiger Akt. Es war immer zugleich raumgreifend und aufs Detail gerichtet, zerstörerisch und Horizont erweiternd, distanzierend und anverwandelnd. Davon erzählen die Texte Christoph Ransmayrs. Die optischen Medien gewannen dabei zusehends an Bedeutung. Ihr Auftreten in den Texten ist weniger das äußerliche Zeichen für das anhaltende astronomische Interesse des Erzählers Ransmayr, vielmehr provozieren sie Fragen: Wo zwischen den Bildausschnitten ist der Ort des Menschen? Welcher Blickwinkel wird der Erzählung gerecht? Wie lässt sich die fragmentarische individuelle Erinnerung an Landschaften, Tiere und Menschen mit einer kosmischen Zeitrechnung in Einklang bringen?

27 Ebd., S. XI.

28 Vgl. Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 104.